

**Akademie múzických umění v Praze
Hudební a taneční fakulta**

Hudební umění
Kytara

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Klavírní tvorba španělských skladatelů v transkripci pro kytaru

Jan Mátl

Vedoucí práce: MgA. Anna Hronová

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, červen 2023

**The Academy of Performing Arts in Prague
Music and Dance Faculty**

Art of Music
Guitar

BACHELOR'S THESIS

Piano Works by Spanish Authors in the Transcription for Guitar

Jan Mátl

Thesis supervisor: MgA. Anna Hronová
Awarded academic title: BcA.

Prague, June 2023

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci s názvem

Klavírní tvorba španělských skladatelů v transkripci pro kytaru

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím pouze uvedené literatury a pramenů, a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu. Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna v souladu se zákonem a vnitřními předpisy AMU.

Praha, dne

.....

Jan Mátl, podpis

Poděkování

Chtěl bych poděkovat MgA. Anně Hronové za pomoc při psaní této práce a zároveň bych chtěl poděkovat PaedDr. Pavlu Kloubovi za cenné rady a poskytnutí materiálů.

Abstrakt

Tato bakalářská práce pojednává o klavírních dílech španělských autorů a jejich transkripcích pro klasickou kytaru. Je zaměřena konkrétně na díla Isaaca Albénize, Enrique Granadose a Manuela de Falla. Cílem této práce je podrobně porovnat jednu skladbu každého z nich s kytarovou transkripcí, popsat hlavní rozdíly v notovém zápisu a ve způsobech interpretace. Součástí těchto srovnání jsou také konkrétní ukázky jednotlivých rozdílů v notových materiálech. Dalším cílem je zhodnotit, zda je vytváření úprav klavírních skladeb pro kytaru přínosné. V práci jsou využity srovnávací metody mezi originálními klavírními verzemi a vybranými úpravami pro kytaru. V závěru práce jsou shrnuty klíčové poznatky hlavních rozdílů. Součástí práce jsou také stručné životopisy těchto tří osobností.

Abstract

This bachelor thesis deals with piano works by Spanish authors and the transcriptions of these works for classical guitar. It is focused on works by Isaac Albéniz, Enrique Granados and Manuel de Falla. The aim of this thesis is detailed comparing of one composition by each author with its guitar transcription, describing their essential differences in music scores and differences in their interpretation. Specific samples of these differences in music scores are part of this thesis as well. Another aim is to assess if making guitar transcriptions of the piano compositions is useful. In this thesis, there are used comparing methods between original piano versions and chosen guitar transcriptions. Key findings of essential differences are summarised in conclusion of this work. Brief biographies of these three authors are included as well.

Obsah

| | |
|---|----|
| Úvod | 1 |
| 1 Isaac Albéniz | 2 |
| 1.1 Asturias (Leyenda)..... | 4 |
| 2 Enrique Granados..... | 11 |
| 2.1 Španělský tanec č. 5..... | 12 |
| 3 Manuel de Falla | 22 |
| 3.1 Sedm španělských lidových písní | 23 |
| 3.1.1 Píseň č. 5 Nana | 24 |
| 3.1.2 Píseň č. 6 Canción..... | 27 |
| Závěr | 34 |
| Seznam použitých zdrojů..... | 35 |

Úvod

V dnešní době je španělská hudba s kytarou velmi spjata. Nicméně zlatý věk kytary ve druhé polovině 19. století, po smrti významných kytaristů jako byli například Fernando Sor, Dionisio Aguado, Mauro Giuliani a další, začal po celé Evropě upadat. Ve Španělsku na přelomu 19. a 20. století však byla ambice znovu prosadit kytaru jako plnohodnotný sólový koncertní nástroj.

Jako první se o to zasloužil španělský kytarista a skladatel Julián Arcas, na kterého poté navázal Francisco Tárrega. Tárregův přínos spočíval v tom, že skládal vlastní tvorbu, ale také vytvářel transkripce pro kytaru mnoha autorů z různých stylových období. Na Tárregovu práci později navázali například i jeho žáci, kterými byli Miguel Llobet a Emilio Pujol.

Španělských autorů, kteří skládali hudbu pro klavír, bylo poměrně velké množství. Dohromady zkomponovali mnoho skladeb, které se staly velmi populárními nejen ve Španělsku, ale také po celém světě. Není tedy divu, že se významní kytaristé 20. století jali některé tyto skladby přepisovat pro kytaru a ty se pak staly zásadní součástí kytarového repertoáru.

Ve své bakalářské práci jsem se tedy rozhodl věnovat pozornost třem významným španělským skladatelům a jejich skladbám. Pokusím se srovnat klavírní originály těchto skladeb s jejich transkripcemi pro kytaru. Popíšu zde hlavní rozdíly, popřípadě i výhody a nevýhody v interpretaci na kytaru. Práce je rozdělena do tří hlavních kapitol. V první kapitole bude porovnána skladba s názvem Asturias od Isaaca Albénize, v druhé následuje Španělský tanec č. 5 od Enrique Granadose a v poslední jsou písně Nana a Canción od Manuela de Falla. V každé kapitole se ještě stručně věnuji životu těchto tří autorů.

1 Isaac Albéniz

Isaac Manuel Francisco Albéniz y Pascual se narodil 29. května 1860 a zemřel 18. května 1909. Byl to španělský skladatel, klavírista a dirigent. Jeho dílo je velmi ovlivněno španělskou lidovou hudbou. Další vliv na něj měla klavírní hudba Ference Liszta, Roberta Schumanna nebo Fryderyka Chopina.

Narodil se ve městě Camprodón na severu Španělska, dětství však prožil v Barceloně. Byl velmi nadaný. Ještě než mu byly čtyři roky, odehrál na klavír několik veřejných vystoupení. Klavírní hru ovládal tak výborně, že lidé nevěřili, že opravdu hraje on.¹ Na konzervatoř v Madridu nastoupil, když mu bylo osm let.

Obecně je známo, že byl Isaac celý život vášnivý cestovatel. Tato vášeň se v něm zřejmě probudila již v útlém dětství. Asi v devíti letech utekl z domova a odjel vlakem pryč. Po cestě se dostal do jednoho kasina, kde odehrál koncert. Tato zkušenost ho velmi nadchla a místo, aby se vrátil zpět domů, vydal se do dalších měst, kde také hrál. Po nějaké době se stal v okolí docela známým.²

Toto ale nebyl jeho jediný útěk. Po nějaké době utekl znovu a ukryl se na palubě lodi, která mířila do Portorika. Během plavby byl však odhalen. Nicméně začal na palubě hrát a tím bavil cestující. Díky tomu se dostal do Portorika i na Kubu, kde se snažil rovněž vystupovat. Jeho otec se mu snažil v těchto výletech zabránit, ale nakonec mu je povolil. Poté se mu podařilo dostat i do Spojených států amerických, konkrétně do San Francisca, kde se také snažil prosadit.³

Poté, co si vydělal trochu peněz, se rozhodl vrátit do Evropy. Neznamená to ale, že se vrátil zpět do Španělska. Jeho cestovatelská vášeň pokračovala dále a navštívil například i Anglii. V té době mu bylo už asi patnáct let.

Po nějaké době se rozhodl pokračovat ve studiu hudby a nastoupil na konzervatoř v Lipsku. Jeho pedagogové byli Carl Reinecke⁴ a Salomon Jadassohn.⁵ Poté odcestoval zpět do Španělska. Zde se mu náhodou naskytla příležitost zahrát u královského dvora. Velmi se zalíbil králi Alfonsi XII. Na základě toho Albénizovi poskytl jakési stipendium. Díky

¹ Jean-Aubry, G. *Isaac Albeniz (1860-1909)*. Online. The Musical Times. vol. 58 (1917), no. 898, s. 535–538. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/908295>. [citováno 2023-06-20].

² Tamtéž

³ Tamtéž

⁴ německý klavírista, skladatel a dirigent

⁵ německý skladatel, dirigent a hudební teoretik

tomu si mohl dovolit odcestovat do Bruselu, kde jej učil François Gevaert.⁶ Během studií se mu poštěstilo osobně se setkat s Ferencem Lisztem. Stali se z nich přátelé a Isaac se od něj i učil. Ve Španělsku chodil na hodiny skladby k Felipe Pedrellovi, u něhož studovali i Enrique Granados a Manuel de Falla. V této době, i díky vlivu Pedrella, se začal velmi zajímat o španělskou hudbu. Jedno z jeho prvních děl tohoto období byla *Suita Española*.

Po studiu se dále věnoval koncertování. Vystupoval například v jižní Americe, převážně však ve Španělsku. Zde se stal ředitelem souboru, který se věnoval provozování zarzuel.⁷ S tímto souborem však velké úspěchy neskízel a tak se dále věnoval své klavírní kariéře po celé Evropě, ve které se mu dařilo více. V roce 1883 se také oženil a na krátkou dobu se usadil v Barceloně.

Začátkem devadesátých let žil v Londýně, kde působil jako hlavní skladatel a dirigent Divadla Prince z Walesu. V tomto divadle byla uvedena premiéra jeho první opery *Kouzelný opál* (*El Ópalo Mágico*).

Jeho dalším působištěm byla Paříž. Zde zkomponoval například zarzuelu s názvem *Antonio de la Florida*, opery *Henry Clifford*, *Pepita Jiménez* a *Merlin* či orchestrální *suitu Catalonia*. Po roce 1900 se znovu vrátil do Španělska. Zde začal psát operu *Lancelot*. V té době se však u něj začínala projevovat těžká choroba. Trpěl zánětem ledvin a jeho zdraví se zhoršovalo. Nicméně se snažil dále komponovat.

Později ještě odcestoval do Bruselu, kde byla provedena jeho opera *Pepita Jiménez*. V tomto období se mu začalo stýskat po jeho rodné zemi, a tak začal komponovat klavírní *suitu Iberia*.⁸ Je to jedno z jeho posledních a zároveň nejvýznamnějších děl. Tato *suita* se skládá z celkem dvanácti částí.⁹

Isaac Albéniz podlehl své chorobě 18. května 1909 v Cambo-les-Bains, které se nachází na hranicích Francie se Španělskem.¹⁰

⁶ belgický skladatel a muzikolog

⁷ Zarzuela – španělské hudebně-dramatické dílo, ve kterém se střídá mluvené slovo se zpěvem

⁸ Clark, Walter Aaron. *Notes*. Online. vol. 56 (2000), no. 4, s. 1011–1014. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/899874>. [citováno 2023-06-22].

⁹ Istel, Edgar a Frederick H. Martens. *Isaac Albéniz*. Online. *The Musical Quarterly*, vol. 15 (1929), no. 1, s. 141. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/738310>. [citováno 2023-06-21].

¹⁰ Jean-Aubry, G. *Isaac Albeniz (1860-1909)*. Online. *The Musical Times*. vol. 58 (1917), no. 898, s. 535–538. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/908295>. [citováno 2023-06-22].

1.1 Asturias (Leyenda)

Isaac Albéniz je autorem, jehož klavírní skladby jsou hojně přepisovány pro kytaru. Nejznámější a zároveň nejhranější je pravděpodobně *Suita Española* č. 1, op. 47, jejíž části jsou Granada, Cataluňa, Sevilla, Cádiz, Asturias, Aragón, Castilla a Cuba. Původní verze z roku 1886 měla pouze části Granada, Cataluňa, Sevilla a Cuba. Každá část je pojmenována podle španělských měst nebo regionů, které autor hudebně charakterizoval.

Na titulní straně této suity bylo sice uvedeno všech osm částí, ale autor nakonec dokončil jen čtyři. Zbylé části přidalo až nakladatelství, které suitu znovu vydalo po autorově smrti v roce 1912. Dvě z nich, konkrétně Castilla a Asturias, jsou původně části ze suity *Chants d'Espagne*, op. 232. Nicméně charakter části Asturias neodpovídá hudebnímu charakteru severní oblasti Španělska, po které je pojmenovaná. Skladba je totiž očividně inspirovaná flamencovou hudbou, která je typická spíše pro jižní oblast Španělska zvanou Andalusie.¹¹

V této kapitole bych se chtěl věnovat podrobnějšímu srovnání originální klavírní verze a kytarové transkripce části Asturias (Leyenda). Tuto část autor původně napsal jako Preludium k suitě *Chants d'Espagne*, op. 232. K Suitě *Española* ji přiřadilo nakladatelství Hofmeister a dalo jí také tento název.¹² Traduje se, že se autorovi víc zamlouvala kytarová verze Andrése Segovii nežli původní klavírní.

Jednu z prvních transkripcí této skladby pro kytaru vytvořil právě španělský kytarista Andrés Segovia¹³. Originální tónina klavírní verze je g moll, Segovia ovšem zvolil tóninu e moll, která je pro kytaru mnohem vhodnější. Pokusím se tedy porovnat originální verzi s touto verzí od Segovii.

Prvních šestnáct taktů v kytarové a klavírní verzi je shodných. Motiv zde probíhá v šestnáctinových hodnotách. Jeho melodie je v basové lince, která je prokládána u kytary tóny *h* a u klavíru tóny *d* jako prodleva. Drobné změny nastávají v taktu č. 17 (př. 1 a 2). Zde se v obou verzích opakuje úvodní motiv s melodií v basu v nezměněné podobě. Opakované tóny, které slouží jako prodleva, jsou u klavíru oktávované a hrají se harmonicky. U kytary jsou tyto tóny také hrány v oktávách, ale hrají se melodicky. V tomto případě zde vzniká společně s tóny z basové linky šestnáctinová triola. U kytary je ještě navíc na první době v taktu přidána oktáva basového tónu. Autor zdvojení této prodlevy zamýšlel nejspíše proto, aby došlo ke zvýšení dynamiky. U kytary je možné toto místo ještě odlišit změnou barvy, kdy hráč přesune pravou ruku ke kobylice (*sul ponticello*), kde je zvuk trochu ostřejší a tudíž výraznější.

¹¹ SCHEIDER, Ullrich. *Isaac Albéniz: Asturias*. Předmluva v notovém partu. Mnichov: G. Henle Verlag, 2013

¹² Tamtéž

¹³ Významný španělský kytarista žijící mezi léty 1893 – 1987

Příklad č. 1¹⁴ - Klavírní verze

17

mf

1 2 1

Příklad č. 2¹⁵ - Kytarová verze

17

p

Další větší změna přichází v taktu č. 25 (př. 3, 4). Na první dobu se vždy ozve celý akord (dominanta). V klavírním originále zazní ale nejdřív oktávovaný základní tón v basové lince a až po šestnáctinové pomlce zbytek akordu v melodické lince. Naproti tomu u kytarové transkripce tento akord zazní kompletně celý hned na první době. Zde se navíc přímo nabízí akord zahrát typickou kytarovou technikou – rasgueado. Akord je tak více razantnější, což se do charakteru této skladby dobře hodí.

¹⁴ ALBÉNIZ, Isaac. *Asturias: Leyenda*. Klavírní notový part. Mohuč: Schott, 1986. ISBN 978-3-7957-5278-1

¹⁵ ALBÉNIZ, Isaac. *Asturias: Leyenda – Preludio de la Suite Española*. Úprava pro kytaru. Buenos Aires: Melos Ediciones Musicales, ISBN 9790698824132

Příklad č. 3 – Klavírní verze

25

f

p

Příklad č. 4 – Kytarová verze

25

p

C.7

Další změna je patrná od taktu č. 53 (př. 5, 6). Motiv probíhá na dominantě a melodie je stále v basové lince. V melodické lince je opět jen prodleva, která je tentokrát tvořena tercií (tercie a kvinta dominanty). V klavírním originále je znovu hrána harmonicky. V kytarovém přepisu je ale opět hraná melodicky, takže zde znovu vzniká šestnáctinová triola.

Příklad č. 5 – Klavírní verze

53

p

Příklad č. 6 – Kytarová verze

53

C.7^b

C.7^b

Poslední rozdíl před závěrem první části se nachází v závěrečném běhu v taktu č. 59 (př. 7, 8). Jedná se o rozklad dominantního akordu, který klavír hraje v šestnáctinových hodnotách (každý tón je zahrán dvakrát) a je zakončen celým akordem. V kytarové verzi je tento běh zjednodušen a hraje se pouze v osminových hodnotách (každý tón je zahrán jen jednou). Navíc je zahrán typickou kytarovou technikou nazývanou pizzicato (tlumeně). Na konci není zahrán celý akord, nýbrž jen jediný tón a to flažoletem¹⁶. Je to další typická kytarová technika.

Příklad č. 7 – Klavírní verze

59

pizz.

1

¹⁶ vyšší alikvotní tón, který vzniká pomocí tvoření uzlu na kmitající struně

Příklad č. 8 – Kytarová verze

59

Pulgar

Pizzicato

arm. 17

V současné době ovšem existují i úpravy pro kytaru, ve kterých kytaristé hrají tento běh také v šestnáctinových hodnotách, jako je tomu v originální klavírní verzi. Konkrétním příkladem může být nahrávka Johna Williamse, pořízená roku 1993 v královském paláci zvaném Alcázar v Seville ve Španělsku.¹⁷

Po této části přichází pomalejší část *Piu lento* (př. 9, 10, takt 63). Ta je svým charakterem oproti první části kontrastní. Jedná se o pomalou, vážnou a zádumčivou melodii. Objevují se zde motivy hrané v oktávách, kde kytara využívá lehká glissanda. Toto je další typická technika využívaná při hře na kytaru, která dokáže toto místo značně ozvláštnit. Další výhodou kytary je, že může využívat různé barevné rejstříky. Hned v úvodu je první oktávovaný motiv zopakován beze změny. V tomto případě se přímo nabízí využít rejstřík *sul ponticello*, tedy hru u kobylinky.

Je možná na místě zmínit také drobný rozdíl v zápisu v Segoviově kytarové transkripci. Hned první motiv této pomalejší části končí notou *h*, která zní tři doby (půlová nota s tečkou) a po ní v dalším taktu následuje akord. Naproti tomu v klavírní verzi tato poslední nota (v tomto případě *d*) zní pouze na dvě doby a akord je zahrán už na třetí dobu. V této části ovšem hráč hraje agogicky, tudíž se tento rozdíl při hře ztratí. Tento rytmický model se v této části objeví celkem čtyřikrát.

Spodní hlasy akordu v klavírní verzi jsou ligaturovány do dalšího taktu. Ve vrchním hlasu však zazní další akordický tón o tercii výše. V kytarové verzi je tento další akordický tón zahrán flažoletem.

¹⁷ WILLIAMS, John. *John Williams: Isaac Albeniz – Asturias (Leyenda) Part 7/9*. 2022-01-24. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=GY5y4Rp3tU8>. [citováno 2023-06-23]

Příklad č. 9 – Klavírní verze

63

Più lento (♩ = 80) *a tempo*

p espr. e rubato *rit.* *p* *pp* *pp*

Příklad č. 10 – Kytarová verze

63

arm. 8^{va}

Ve zbytku části se obě verze již nijak zásadně neliší. Chtěl bych jenom zmínit zajímavé pojetí závěru této části Johnem Williamsem, jehož nahrávku jsem zmiňoval již dříve. Na závěr zazní dvakrát stejný motiv jako na začátku. Při jeho opakování hraje Williams spodní hlas zněle a vrchní hlas hraje flažolety, což vyzní velmi zajímavě. Na klavír je to ovšem neproveditelné.

Nyní se navrací první část (da capo), a po ní krátká coda. V ní se na konci ještě objeví dva takty tématu, kterým začíná celá skladba (př. 11, 12, takt 193). V kytarové úpravě jsou tyto dva takty zahrány opět technikou pizzicato. V dalších dvou taktech v klavírní verzi se v basové lince střídají tóny *e* a *cis*, které jsou podpořené tónem *h*. V melodické lince je znovu prodleva, tvořena kvartou (tóny *d* a *g*), která je hrána harmonicky. V kytarové verzi v basu jsou tyto tóny samostatné. Prodleva zde není tvořena kvartou, ale tercií (tóny *e* a *g*), která je hrána opět melodicky, takže zde vzniká znovu šestnáctinová triola.

Nakonec v klavírním partu přichází úplný akord tóniky. V následujícím taktu pak jen tón *g* ve vrchní lince a o dvě oktávy nižší tón *g* v basové lince. V kytarové transkripci je předposlední tónický akord zahrán flažolety a v posledním taktu je základní tón zahrán ve třech různých oktávách.

Příklad č. 11 – Klavírní verze

193

Tempo I

Příklad č. 12 – Kytarová verze

193

Quasi andante

2 Enrique Granados

Pantaleón Enrique Joaquín Granados Campiña se narodil 27. července 1867 v Katalánsku ve městě Lleida a zemřel 24. března 1916. Jeho otec, který pocházel z Kuby, sloužil v armádě. Enrique však vyrůstal v Barceloně, kde také studoval hru na klavír u Juana Baptisty Pujola a skladbu u Felipa Pedrella. Poté v roce 1887 odjel do Paříže, kde chtěl studovat na místní konzervatoři. Poněvadž však překročil povolenou věkovou hranici, nemohl na konzervatoř nastoupit. Chodil tedy alespoň na soukromé hodiny k Charlesi-Wilfridu de Bériotovi.¹⁸ U něho se Granados zdokonaloval například v improvizaci. Jeho tvorbu ovlivnila hudba Roberta Schumanna, Fryderyka Chopina nebo Ference Liszta. V Paříži setrval dva roky. V roce 1889 se vrátil zpět do Barcelony.

Svoji první operu, která se jmenuje *Maria del Carmen*, napsal v roce 1898. Sám ji považoval za svoji nejlepší operu. Její premiéra v Madridu měla veliký úspěch. Španělská královna mu udělila rytířský Řád Carllose III. Po tomto úspěchu následovaly ještě během pár let další dvě opery.¹⁹

Je znám hlavně díky své tvorbě pro sólový klavír. Tyto skladby jsou často přepisovány pro kytaru. Psal také orchestrální hudbu. Napsal celkem šest oper, z nichž asi nejznámější je *Goyescas*. V roce 1911 napsal také stejnojmennou klavírní suitu, která byla inspirovaná tvorbou španělského malíře Francisca Goyi.

Jeho významným dílem je 12 španělských tanců (*12 Danzas Españolas*), které byly a jsou velmi populární. Byl vytvořen nespočet jejich transkripcí pro nejrůznější obsazení, například pro sólovou kytaru, ale také pro kytarové duo či kytaru s houslemi.

Psal také hudební formu zvanou *tonadillas*. Jedná se o krátkou píseň s doprovodem malého orchestru nebo kytary. Jejich historie sahá do 17. a 18. století.²⁰ *Colección de tonadillas* je sbírka těchto písní, jejichž premiéra byla v roce 1916, kdy autor zemřel. Texty těchto písní jsou básně valencijského novináře Fernanda Periqueta. Inspirací pro tuto sbírku mu byly malby malíře Francisca Goyi.²¹

¹⁸ Jean-Aubry, G. *Enrique Granados*. Online. The Musical Times, vol. 57 (1916), no. 886, s. 535. Dostupné z: <https://doi.org/10.1093/musj/57.886.535>. <https://www.jstor-org.ezproxy.amu.cz/stable/908363>. [citováno: 2023-06-07]

¹⁹ The Editors of Encyclopaedia Britannica. *Enrique Granados*. Online. Encyclopedia Britannica. 2023-03-20. Dostupné z: <https://www.britannica.com/biography/Enrique-Granados>. [citováno 2023-06-08]

²⁰ Jean-Aubry, G. *Enrique Granados*. Online. The Musical Times, vol. 57 (1916), no. 886, s. 535. Dostupné z: <https://doi.org/10.1093/musj/57.886.535>. <https://www.jstor-org.ezproxy.amu.cz/stable/908363>. [citováno: 2023-06-07]

²¹ MOURIZ, Clara a Joseph MIDDLETON. *Canciones Memories of Spain*. [CD booklet]. Champs Hill, Sussex: Sonimage Ltd, © 2010. SON 10902

26. ledna 1916 se konala v New Yorku v Metropolitní opeře premiéra jeho opery Goyescas, která sklídila velký úspěch. Na základě tohoto úspěchu byl pozván prezidentem Woodrowem Wilsonem do Bílého domu, aby zde zahrál recitál. Díky tomu musel zrušit plavbu lodí zpět do Španělska. 24. března se se svojí ženou vracel jinou zaoceánskou lodí, která plula do Španělska přes Anglii. V Anglii přestoupili na jinou loď, která byla v Lamanšském průlivu zasažena torpédem německé ponorky. Granados i jeho žena v moři zahynuli.

2.1 Španělský tanec č. 5

Dalším dílem, u kterého bych chtěl provést srovnání mezi klavírním originálem a kytarovou transkripcí, je Španělský tanec č. 5 s podtitulem Andaluza. Je to pátý tanec ze série dvanácti tanců s názvem 12 Danzas españolas, op. 37 (12 španělských tanců), které napsal Enrique Granados. Tyto tance vznikaly mezi léty 1892 – 1900. Tanec č. 5 autor dedikoval klavíristovi Alfredu G. Fariovi.

K porovnání jsem zvolil kytarovou transkripci, kterou vytvořil španělský kytarista Miguel Llobet²².

Klavírní verze i kytarová transkripce jsou napsány v tónině e moll. Prvním rozdílem v zápisu, kterého si lze všimnout na první pohled, je to, že melodie v kytarové verzi je napsaná o oktávu výš než melodie v klavírním originále (př. 13, 14, takt 3). Nicméně kytara ve skutečnosti zní o oktávu níž, než jak je zapsaná v notové osnově, takže zvukově zde rozdíl není. To samé platí i pro basovou linku.

²² španělský kytarista a skladatel žijící mezi lety 1878 – 1938

Příklad č. 13²³ – Klavírní verze

Příklad č. 14²⁴ – Kytarová verze

Další drobný rozdíl, který se zde objevuje, je použití glissanda. Je jím vyplněn prostor mezi větším intervalovým skokem mezi tóny *g* a *h* (př. 14).

Rozdílu si můžeme také všimnout v postupu ve spodním hlasu. Například v taktu číslo 4, kde pokračuje melodie tématu, v klavírním partu postupuje basová linka z tónu *E* na *g* a poté klesá zpět dolů na *H* (př. 15). V kytarovém partu basová linka postupuje z tónu *e* na *g*¹ a dále stoupá na tón *h*¹ (př. 16). Míst, kde je rozdílný postup v basové lince, je v této skladbě několik. Například v taktu číslo 5 klavírní hlas postupuje z *H*₁ na *E* a znovu stoupá na *H* s přírazem. U kytary tento hlas začíná na tónu *h*, klesá na tón *e* a vrací se na tón *h* s přírazem.

²³ GRANADOS, Enrique. *Spanish Dance No. 5: Andaluza*. Klavírní notový part. Los Angeles: Summy Birchard, Inc., 2010

²⁴ GRANADOS, Enrique. *Danza Española No. 5*. Trankripce pro kytaru: Miguel Llobet. Madrid: Unión Musical Española, 1926

Příklad č. 15 – Klavírní verze

Příklad č. 16 – Kytarová verze

V některých místech v basové lince klavíru jsou intervalové skoky přes oktávu, ale u kytary tyto skoky zůstávají pouze v jedné oktávě. Konkrétně v taktu číslo 9 v klavírní verzi se střídá tón *D* s tónem *fis* (velká decima) a v kytarové verzi je to tón *d¹* s tónem *fis¹* (velká tercie). Podobný případ je hned v následujícím taktu s tóny *c* a *e* (př. 17, 18). To je způsobeno omezeným rozsahem kytary.

Příklad č. 17 – Klavírní verze

Příklad č. 18 – Kytarová verze

Obecně se dá říci, že největší rozdíly jsou v doprovodech. V kytarové verzi jsou jednodušší. Tato skladba je charakteristická výraznými přírazy, které se objeví hned na začátku, ale i v průběhu celé skladby (nejčastěji tón *a*is před tónem *h*). Tento případ je v klavírní verzi i v taktu číslo 15, 16 a 17. V kytarové verzi však tento příraz chybí (př. 19, 20).

Příklad č. 19 – Klavírní verze

Příklad č. 20 – Kytarová verze

V taktu č. 18 dochází ke krátkému vybočení do tóniny E dur (př. 21). Objevuje se zde toň *gis*, který je ještě zvýrazněn ozdobou zvanou skupinka. V taktu č. 19 nastupuje opět téma skladby. Jelikož se nyní nacházíme v tónině E dur, je tu jen drobný rozdíl v melodii. Není zde tón *g*, ale *gis*. V klavírní verzi je této melodii přidán ještě hlas o oktávu výš. Tímto zdvojením a zároveň dynamikou je podpořena tato změna v melodii. V kytarové verzi ovšem tato melodie zdvojená není, je podpořena pouze akordy.

Příklad č. 21 – Klavírní verze

Příklad č. 22 – Kytarová verze

The image shows three staves of musical notation for guitar. The first staff, labeled '18', contains a melodic line with a glissando (indicated by a dashed line) and a bass line with chords. The second staff, labeled '19', starts with a forte (*ff*) dynamic and a *marcato* marking. It features guitar chords labeled 'Cj5' and 'Cj3'. The third staff, labeled '20', begins with a piano (*p*) dynamic and a *marcato* marking. The notes 'a m i m' are written above the staff, and there are circled numbers 1, 2, 3, and 4 indicating fingerings.

Tento úsek v tónině E dur bylo však pouze krátké vybočení, které je v kytarové verzi zakončeno dvěma flažolety na strunách e a e² v sedmé poloze (zní souzvuk tónů h), do nichž proznívá dominantanta (př. 23, takt 24). V klavírní verzi je tento akord zahrán zněle. Po tomto vybočení se v taktu č. 24 navrací zpět téma v tónině e moll. V klavírní verzi je stejné jako v předchozích místech. V kytarové verzi je ale tentokrát zapsané o oktávu níž (př. 23). To znamená, že se zde téma nachází ve středním hlase. Navíc větší část tématu je hrána na jedné struně a všechny větší intervalové skoky jsou vyplněny výraznými glissandy. Ve vrchní melodické lince se nachází doprovod v podobě tercií nebo kvart akordických tónů, občas disonance v podobě sekundy. V basové lince jsou některé tóny e zahrány také flažoletem. Téma ve středním hlase však setrvá pouze necelé tři takty. Poté se melodie vrací zpět do vrchní linky.

Příklad č. 23 – Kytarová verze

24 G7

arm. 7

arm. 7

muy expresivo el canto

arm. 7

a tempo

Existují ovšem i kytarové verze, ve kterých v tomto úseku melodie zůstává ve vrchním hlase, jako ve zbytku skladby. Příkladem by mohla být nahrávka anglického kytaristy a loutníky Juliana Breama.²⁵

Po návratu do tóniny e moll se však modulace do E dur objeví znovu a skladba v ní již setrvává. V taktu číslo 32 přichází totiž druhá část skladby, která se od části první charakterově odlišuje. Je oddělená dvojčárou a je zde zapsané i nové předznamenání E dur. Dokonce přichází i změna metra. První část je zapsaná v šestiosminovém taktu, zatímco druhá část je v taktu tříčtvrtovém. Tempové označení je andante. Tempo se tedy celkově zklidní a charekter hudby se zjemní.

Téma této části není oproti tématu v první části nijak zvlášť kontrastní. Je to v podstatě jakási jeho variace v E dur. V klavírním originále je melodie tématu přesunuta o oktávu výš než v části první. V kytarové transkripci však toto téma zůstává stále ve stejné okávě (zápisově jsou tedy klavírní i kytarová verze nyní stejné). Je to z toho důvodu, že na kytaru hrát v takto vysokých polohách je značně technicky náročné. Hrát melodii i s doprovodem je dá se říct až nemožné. Doprovod se v klavíru liší od kytary pouze tím, že má v akordech zdvojené tóny, které jsou v melodii.

Po osmi taktech této části ve volnějším tempu přichází místo, kde je označení poco f (př. 24, takt 39). Tempo se zde poněkud zrychlí. Melodie v klavírní verzi zde postupuje směrem dolů.

²⁵ BREAM, Julian. *Julian Bream, Danza Española No. 5: Andaluza, Enrique Granados*. 2011-07-30. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=OY6aCYs473Q>. [citováno 2023-06-23]

V kytarové verzi však v tomto místě dochází k přesunutí melodie o oktávu výše (v zápisu od *cis*³). Zde se tedy klavírní i kytarová verze znovu zápisově rozchází. Jedná se však pouze o osm taktů. Po nich se vrací zpět předcházející část, ve které je kytarová verze opět zapsaná o oktávu níž.

Příklad č. 24 – Klavírní verze

Musical score for piano version of Example 24, measures 36-40. The score is written for piano and consists of two systems. The first system covers measures 36 to 39, and the second system covers measures 40 to 43. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score includes dynamic markings: *con molto espressione* (measures 36-39), *poco f* (measure 39), and *meno f* (measures 40-43). The final measure (43) is marked *sf*. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The bass line includes fingering: 1, 4, 3, 4, 2, 5-2, 2, 5-2.

Příklad č. 25 – Kytarová verze

Musical score for guitar version of Example 25, measures 36-40. The score is written for guitar and consists of two systems. The first system covers measures 36 to 39, and the second system covers measures 40 to 43. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score includes dynamic markings: *con molta espressione* (measures 36-39), *poco f* (measure 39), *sf* (measures 40-41), *p* (measure 42), and *pp* (measure 43). Chord diagrams for *Cj6* and *Cj7* are shown above the staff. The score includes fingering numbers (1-5) and circled numbers (1, 2, 3, 4) indicating specific techniques or fingerings. The bass line includes fingering: 1, 2, 5-2, 2, 5-2.

V klavírní verzi je tato opakovaná část zahrána z interpretačního hlediska prakticky stejně. V kytarové transkripci je v tomto úseku použita technika flažoletů. Touto technikou je ovšem zahrán pouze melodie. Doprovod, který se skládá maximálně ze dvou dalších tónů, je zahrán zněle.

Dále následuje ještě jednou stejná osmitaktová část, ve které je kytara znovu zapsaná o oktávu výše. Schéma této střední durové části je tedy možné označit jako *a, b, a, b*. Poté následuje jeden takt, ve kterém dochází k modulaci zpět do *e moll* (př. 26, takt 64). V notách je toto místo označeno slovy *Andante molto*. V předtaktí je ještě motiv, kterým začíná část *b* (tóny *cis, h, gis*). V kytarové verzi byl tento motiv v předchozích místech zapsán vždy od *cis*³. Nyní je však zapsán o oktávu níž, stejně jako v klavírním originále. V následujícím taktu se na první době už objeví tón *c*, který skladbu vrací zpět do *e moll*. Je zde opět dvojitá čára a změna předznamenání.

V taktu číslo 65 se navrací první část ze začátku skladby (př. 26, 27). V klavírní verzi si můžeme všimnout, že na první době je tón *g* ozdoben skupinkou. V kytarovém přepisu však tato ozdoba chybí. V basové lince se u klavíru objevuje opět příraz, který v kytarové transkripci také chybí. V následujícím taktu již tento příraz je v obou verzích.

Příklad č. 26 – Klavírní verze

The image shows two measures of a piano score. Measure 64 is marked 'Andante molto' and 'molto rit. e dim.'. It features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The melody consists of a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5, all beamed together. The bass line has a dotted half note G3. Measure 65 is marked 'Tempo I' and starts with a treble clef, one sharp, and 6/8 time. It begins with a dotted half note G4, followed by a series of eighth notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass line has a dotted half note G3. A double bar line and 't.c.' (tutti) are shown below measure 65.

Příklad č. 27 – Kytarová verze

The image shows a guitar score for measure 64, marked 'Andante molto' and 'molto rit. e dim.'. The notation is on a single staff with a treble clef, one sharp, and 6/8 time. It starts with a double bar line and a 'Cj2' marking. The melody consists of a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5, all beamed together. The bass line has a dotted half note G3. The score ends with a double bar line.

Celá první část je zopakována beze změny. Na konci znovu proběhne modulace stejně jako v první části skladby. Skladba končí na tónice E dur, kde je předepsáno *morendo* (př. 28, 29, takt 95). V posledním taktu u klavíru na první době je celý akord tóniky a na druhé době jen tón *h*. U kytary je na této druhé době tento tón zdvojen a zahrán flažoletem.

Schéma celé skladby by se tedy dalo označit jako A, B, A s krátkou dvoutaktovou codou. Největší rozdíl mezi oběma verzemi je hlavně v umístění tématu do různých oktáv.

Příklad č. 28 – Klavírní verze

95

rit. molto
morendo

Příklad č. 29 – Kytarová verze

95

rit. molto morendo
tr. octavo.

3 Manuel de Falla

Manuel de Falla y Matheu se narodil 23. listopadu 1876 v Cádiz v Španělsku. Byl to španělský skladatel a klavírista. Řadí se mezi nejvýznamnější španělské skladatele první poloviny dvacátého století.

Hrát na klavír ho od malička učila jeho matka, která byla nadaná klavíristka. Běžně doma hrávala skladby od Chopina nebo sonáty od Beethovena. Později spolu hrávali duety.²⁶ Během této doby chodil společně s rodiči na setkání komorní hudby v salónech. Malý Falla byl do hudby nadšený a tak začal navštěvovat Akademii v Santa Cecilia.²⁷

V rodném Cádiz žil asi dvacet let. Poté se s rodinou přestěhovali do Madridu. V Madridu začal studovat na konzervatoři skladbu u Felipa Pedrella, u kterého studovali například i Isaac Albéniz nebo Enrique Granados. V Madridu začal skládat své první skladby a přivydělával si soukromou výukou hry na klavír.

V roce 1905 se zúčastnil operní soutěže, kterou pořádala Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Za operu *La vida breve* obdržel první cenu. Ten samý rok vyhrál i klavírní soutěž na konzervatoři v Madridu.²⁸

Nicméně i když měl poměrně velké úspěchy, nebyl na tom finančně dobře. Snažil se často hrát koncerty, aby se uživil. Jednou odehrál koncert, kdy doprovázel cellistu Paula Kochanského. Po tomto koncertu nabídl Fallovi Kochanského manažer z Paříže, aby odjel do Francie odehrát pár koncertů. Falla tuto nabídku přijal a v roce 1907 do Paříže odjel.²⁹

Během pobytu v Paříži se Falla setkal se skladateli, jako jsou Claude Debussy, Paul Dukas, Maurice Ravel nebo Isaac Albéniz. Nejvíce Fallu ovlivnil právě Debussy.

V Paříži mu bylo nabídnuto vydání jeho opery *La vida breve*, se kterou vyhrál v Madridu. Její veřejná premiéra se uskutečnila až v roce 1913.

²⁶ HARPER, Nancy Lee. *Manuel de Falla: A Bio-Bibliography*. Westport, Connecticut: Greenwood Publishing Group, 1998. ISBN 0-313-30292-8, s. 13

²⁷ ARMERO, Gonzalo a Jorge DE PERSIA. *Manuel de Falla: His Life and Works*. Londýn: Omnibus Press, 1999. ISBN 978-0-85712-763-1.

²⁸ HARPER, Nancy Lee. *Manuel de Falla: A Bio-Bibliography*. Westport, Connecticut: Greenwood Publishing Group, 1998. ISBN 0-313-30292-8, s. 17

²⁹ Tamtéž, s. 19

Po vypuknutí první světové války se Falla rozhodl vrátit do Madridu. Věnoval se dále skládání. V této době vznikl například balet Čarodějná láska nebo také suita pro klavír a orchestr s názvem Noci ve španělských zahradách.

V roce 1920 se přestěhoval do Granady. V tomto období zase vznikal balet Třírohý klobouk a Koncert pro cembalo.

Po padesátém roce svého života obdržel několik vyznamenání. Na důchod se usadil v Argentině, kde v roce 1946 zemřel.

3.1 Sedm španělských lidových písní

Jako třetí srovnání klavírní skladby s kytarovou transkripcí jsem si vybral dvě písně ze sbírky Sedm španělských lidových písní (*Siete canciones populares españolas*). Konkrétně se jedná o píseň číslo 5 Nana a číslo 6 Canción. Originální písně byly napsány pro klavír a zpěv a jsou to El paño moruno, Seguidilla murciana, Asturiana, Jota, Nana, Canción a Polo. Nejedná se o písňový cyklus, ale pouze o sbírku navzájem kontrastních písní. Tyto písně byly upraveny například i pro orchestr, housle a klavír, housle a orchestr nebo violoncello a klavír. Pro kytaru je jako první upravil Miguel Llobet. Já zde ovšem použiji úpravu, kterou vytvořil španělský kytarista Jaume Torrent.³⁰

Během přípravy provedení opery *La vida breve* v Paříži byl Falla požádán jednou z účinkujících, zda by nesložil něco španělského pro její recitál. Díky tomu se Falla rozhodl zharmonizovat několik španělských lidových písní. První píseň El paño moruno vychází ze sbírky španělských lidových písní španělského skladatele Josého Inzengy s názvem *Ecos de España*. Melodie písně Nana zase vychází ze stejnojmenné písně ze hry *Las flores* od bratrů Serafína a Joaquína Quinterových.³¹

Siete canciones populares españolas poprvé veřejně zazněly 14. ledna 1915, kdy je zazpívala Luisa Vela, kterou doprovázel sám autor.³² Existuje i nahrávka těchto písní nazpívaných španělskou operní pěvkyní Marií Barrientos za doprovodu samotného Fally.

Některé názvy těchto písní jsou odvozeny od španělských tanců z různých regionů Španělska. Seguidilla murciana je rychlejší tanec v třídobém metru a bývá doprovázen

³⁰ současný španělský kytarista, skladatel a pedagog na konzervatoři v Barceloně

³¹ MOURIZ, Clara a Joseph MIDDLETON. *Canciones Memories of Spain*. [CD booklet]. Champs Hill, Sussex: Sonimage Ltd, © 2010. SON 10902

³² PARK, Jihyun. *A Study of Siete canciones populares Españolas by Manuel de Falla*. Kansas, 2013. Disertační práce. Music and the Graduate Faculty of the University of Kansas

kastanětami. Stejně jako píseň *El paño moruno* pochází i *Seguidilla murciana* z Murcie na jihu Španělska. *Asturiana* je z Asturie na severu Španělska. *Jota* je také rychlý tanec v třídobém metru doprovázen kastanětami, který pochází z Aragonie nacházející se také na severu Španělska. *Nana* je z Murcijského regionu na jihu a *Polo* je tanec pocházející z Andalusie.³³

3.1.1 Píseň č. 5 Nana

Nana v překladu ze španělského jazyka znamená ukolébavka. Je to ukolébavka, která pochází z Andalusie a kterou Fallovi zpívala jeho matka, když byl malé dítě.³⁴

Jedná se o velmi pomalou a jemnou píseň ve dvoučtvrtovém taktu. Je velmi krátká, trvá přibližně jednu a půl minuty a je složena z dvaceti taktů. Melodie zpěvu má charakter orientální hudby. Nádech orientu v posluchači evokují skupinky a přírazy, které se v této skladbě ve zpěvu velmi často objevují. Celkově je nálada ukolébavky smutná. Budu porovnávat verzi pro zpěv s doprovodem klavíru a zpěv s doprovodem kytary.

Klavírní verze je napsaná v e frygické, i když se zde často objevuje tón *gis*, což naznačuje tóninu a moll.³⁵ Tento církevní mód je další prvek, který v posluchači vzbuzuje orientální náladu. V kytarové transkripci je tónina zachována. Zpěv se v obou verzích nijak neliší.

Na první pohled si můžeme všimnout, že vrchní hlas kytary je zapsán o oktávu výš než v klavírní verzi (př. 30, 31, takt 1). Kytara ovšem ve skutečnosti zní o oktávu níž, než jak je zapsaná v notové osnově. To znamená, že zvukově jsou obě verze shodné. To samé platí i v případě basové linky obou nástrojů, která se liší také jen zápisově.

³³ MOURIZ, Clara a Joseph MIDDLETON. *Canciones Memories of Spain*. [CD booklet]. Champs Hill, Sussex: Sonimage Ltd, © 2010. SON 10902

³⁴ PARK, Jihyun. *A Study of Siete canciones populares Españolas by Manuel de Falla*. Kansas, 2013. Disertační práce. Music and the Graduate Faculty of the University of Kansas

³⁵ Tamtéž

Příklad č. 30³⁶ – Klavírní verze

1

CANTO

mormorato

3 3

Duér-me - te, ni - ño,
Dor-mes bien ni - ña,

PIANO

Calmo e sostenuto (♩ = 42)

pp

2^{da}

Příklad č. 31³⁷ – Kytarová verze

1

Calmo e sostenuto ♩ = 42

mormorato

3 3

Duér-me - te, ni - ño,

dolce

C 4

4 2 1 2

4 2 1 2

4 2 1 2

pp

P P P

C 4

4 2 1 2

4 2 1 2

4 2 1 2

(*)

arms. 8dos.

sons. nat.

P P P P

1 4 3

1 4 3

4 2 1

U kytarových transkripcí klavírních skladeb se většinou setkáváme s tím, že musí dojít ke zredukování některých tónů. Je to dáno tím, že kytara má omezené možnosti, co se týče rozsahu nebo zahuštění akordů. V tomto případě ovšem k žádnému zredukování nedochází. Doprovod této písně se u klavíru skládá ze dvou hlasů, které vždy obsahují jen jednu linku. U kytary je tento doprovod rozepsán do třech hlasů.

³⁶ FALLA, Manuel de. *Siete Canciones populares Españolas: pro zpěv a klavír*. Partitura. New York: Associated Music Publishers, 1922

³⁷ FALLA, Manuel de. *Siete Canciones populares Españolas: pro zpěv a kytaru*. Partitura. Madrid: Manuel de Falla Ediciones, 1995

Rytmicky je každý takt stejný. V basové lince je vždy tón e, který nastupuje po šestnáctinové pomlce a slouží jako prodleva. V notovém zápisu klavíru je naznačeno, že má znít po celý takt. Tato prodleva se objevuje v každém taktu. Po ní vždy nastupuje sestupná melodie v hodnotách dvou osminových not a jedné šestnáctinové noty. Ve vrchním hlasu je sestupná melodie v osminových hodnotách. Melodie v jednotlivých hlasech postupuje po sekundových, maximálně terciových krocích.

V kytarové verzi je v notovém zápisu pod osnovou předepsáno, že lze vrchní hlas prvních deset taktů, což je přesná polovina této písně, hrát technikou flažoletů. Nicméně mnoho kytaristů na nahrávkách tuto možnost nevyužívá, nebo jen v předešle před nástupem zpěvu, protože by tento hlas pravděpodobně zvukově zanikal.

Drobný rozdíl mezi oběma verzemi se objeví až v posledních dvou taktech. V taktu číslo 19, kdy zpěv již doznívá, lze vrchní hlas kytary opět hrát flažolety (př. 33). V taktu číslo 20 je tón *h* v melodii také zahrán flažoletem. Klavírní verze má v basové lince tón *E* ozdoben přírazem *E*₇ na druhé době. U kytary je tento tón také zahrán flažoletem, zní tedy o oktávu výš. Příraz k němu je tedy zahrán také o oktávu výš než u klavíru. Kytara je totiž v tomto případě omezena rozsahově.

Příklad č. 32 – Klavírní verze

19

poco rit.

ppp

Příklad č. 33 – Kytarová verze

Doprovod v této písni není rytmicky nijak složitý. Hlavní úlohu zde má samozřejmě zpěv. Rytmus je zde založen většinou na triolách, časté je použití ozdob jako třeba skupinka nebo příraz.

3.1.2 Píseň č. 6 Canción

Canción v překladu znamená píseň. Její melodie je známá napříč Španělskem a není spjata s žádnou konkrétní částí Španělska.³⁸ V porovnání s předchozí písní Nana má tato píseň veselejší charakter.

Předepsáno je Allegretto, takže je jasné, že tempo bude svižnější. Píseň je napsána v šestiosminovém taktu. Porovnávat budu znovu verzi zpěvu s doprovodem klavíru a zpěvu s doprovodem kytary. Tónina je jak u klavírní, tak u kytarové verze shodná - G dur. Z toho plyne, že zpěv je v obou verzích opět v nezměněné podobě.

Z hlediska rytmu se doprovod celé písně opakuje. V taktu jsou vždy čtyři po sobě jdoucí šestnáctinové noty, po nich následuje osminová nota zahraná staccato a tento rytmický útvar je zopakován ještě jednou. Z hlediska samotných tónů se už rozdílů najdou.

V klavírním originále jdou tóny v basové lince v pořadí G, d, d, d^1 a d (př. 34, takt 1). V každém taktu je tento model dvakrát v rytmu, který jsem popsal výše. Prvních osm taktů

³⁸ PARK, Jihyun. *A Study of Siete canciones populares Españolas by Manuel de Falla*. Kansas, 2013. Disertační práce. Music and the Graduate Faculty of the University of Kansas

basové linky je stejných, přičemž první dva takty jsou pouze předehera. Harmonie se střídají pouze v melodické lince v podobě akordů. V každém taktu jsou dva celé akordy vždy na druhé a páté osminu v podobě čtvrtové noty. V kytarové verzi však změny probíhají v basové lince a v melodické lince se objeví na druhé a páté osmině jen jediný tón. Kytara má totiž v tomto ohledu omezené možnosti.

Příklad č. 34 – Klavírní verze

1

Allegretto (♩ = 63)

Příklad č. 35 – Kytarová verze

1

Zpěv nastupuje v taktu č. 3, což je možné považovat za začátek sloky. Po třech taktech přijde jejich zopakování. Doprovod jak v klavíru, tak v kytáře se v tomto úseku také nemění. Tuto šestitaktovou část je možné označit jako část *a*. Dále přichází dalších sedm taktů (př. 36, 37, od taktu 9.). Zpěv zde má dvoutaktový motiv, který je tu ještě jednou zopakován.

V dalším taktu se zopakuje už jen jeho první polovina (jeden takt) s drobnou změnou, v šestém a sedmém taktu přichází konec fráze. Tuto část je možné označit jako *b*.

Klavír má v této části v basové lince drobnou změnu. Tóny jsou v pěti taktech v pořadí *D, d, d, d¹, d* a *D, d, d, e¹, d*. V každém taktu je tento model opět ve stejném rytmu jako v předchozí části. V šestém taktu (takt č. 14) je pořadí tónů *E, H, H, h, H* dvakrát a v sedmém taktu *E, H, H, e¹, e* také dvakrát. Je to totiž konec sloky, kde je i zapsáno poco ritardando. Melodická linka je tentokrát rozdělena do dvou hlasů. Ve středním hlase dochází znovu ke střídání harmonie na druhou a pátou osminu. Ve vrchním hlase je vždy imitace zpěvu z předchozího taktu. V části *b* tedy imitace začíná až od druhého taktu (takt 10). V pátém, šestém a sedmém taktu této části již imitace není. Jsou tu jen akordy.

V kytarové verzi se oproti klavírní basová linka opět v průběhu mění. Melodická linka zde není rozdělena na dva hlasy. Je v ní pouze imitace zpěvu. Střední hlas je zcela vypuštěn. V pátém, šestém a sedmém taktu dílu *b* imitace také končí a místo ní se vrací na druhou a pátou osminu znovu jen jeden tón.

9

No sa - bes lo que cues - ta, "Del ai - re"
Sais - tu ce qu'il en coù - te, "Del ai - re"
dolce marc.

Ni - ña, el mi - rar - los. "Ma - dre, á la o - ri - lla"
De - les re - gar - der? "Ma - dre, a la o - ri - lla"

a Tempo

Ni - ña, el mi - rar - los. "Ma - dre"
De - les re - gar - der? "Ma - dre"

brive poco rit.

15

9



p

10 *appena rit.*

cues - ta, "Del ai - re" Ni - ña, el mi - rar - los. "Ma - dre, a la o - ri - lla."

C 5 C 3 C 2 C 3 C 5 C 3

p i m i *p*

appena rit.

13 **A Tempo** *breve poco rit.*

Ni - ña el mi - rar - los. "Ma - dre."

A Tempo *breve*

poco rit.

C 2 *a m*

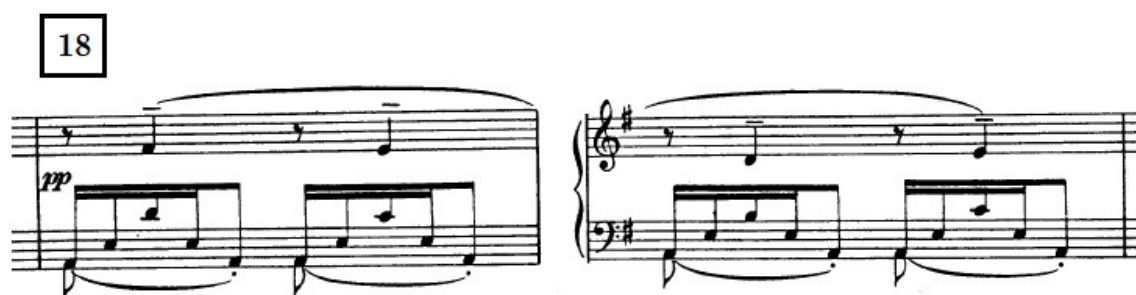
p i *P*

Po první sloce následuje dvoutaktová spojka a začíná druhá sloka (př. 38, 39, takt 18). Zpěv se oproti první sloce liší pouze textem. V klavírním doprovodu jsou však patrné změny. Rytmická složka zůstává ovšem stejná. Díl *a* se skládá ze dvou taktů, které jsou ještě dvakrát zopakovány. Basová linka se v prvním taktu skládá z tónů A, e, d¹, e, A a A, e, c¹, e, A a druhý takt z tónů A, e, h, e, A a A, e, c¹, e, A. Ve vrchní lince již nejsou celé akordy, ale vždy jen jeden tón opět na druhou a pátou osminu. Jedná se o tóny *fis*, *e*, *d*, *e*.

Kytarová verze se ve druhé sloce v dílu *a* také liší oproti dílu *a* v první sloce. Ovšem při srovnání s druhou slokou klavírní verze je patrné, že jsou tyto části naprosto shodné.

Příklad č. 38 – Klavírní verze

18



Příklad č. 39 – Kytarová verze

18



V části *b* druhé sloky je u klavíru basová linka stále ve stejném rytmu (př. 40, takt 24). Tónově se však opět liší. V každém taktu se převážně opakuje tón *e*, který je proložen jiným tónem. První takt je například složen z tónů *E*, *e*, *fis*, *e*, *E* a *E*, *e*, *g*, *e*, *E*. Mění se jen tón na druhé a páté osmině taktu. Další čtyři takty pokračují stejným způsobem. V melodické lince dochází znovu k imitaci zpěvu, jako tomu bylo v první sloce. Celkově je doprovod ve druhé sloce ve srovnání s první slokou poněkud chudší.

V kytarové verzi v části *b* se basová linka liší od klavírní verze pořadím tónů, které je *e*, *fis*¹, *c*², *fis*¹, *e* a *e*, *g*¹, *h*¹, *g*¹, *e*. V melodické lince se také objevuje imitace zpěvu, jako v předchozí sloce.

Příklad č. 40 – Klavírní verze

24

Příklad č. 41 – Kytarová verze

24

Na konci je už jen dvoutaktová coda. Schéma celé písně by bylo možné označit jako A (a, b), A' (a', b') + coda. První sloka se od druhé liší použitím jiných harmonií a bohatším doprovodem.

Závěr

Vytvořit kvalitní kytarovou transkripci klavírní skladby není vůbec jednoduché. Klavír má oproti kytarě lepší možnosti, zejména co se týká rozsahu či tónové bohatosti akordů. V této práci jsem však dospěl k závěru, že i s těmito omezenými možnostmi lze mnohdy dosáhnout lepšího výsledku než v originální verzi. Jako příklad bych uvedl právě skladbu Asturias od Isaaca Albénize. Zde jsem se přesvědčil, že určité pasáže této skladby vyzní na kytaru dokonce mnohem lépe než na klavír. Na mysli mám konkrétně typická kytarová rasgueada, která se do charakteru této španělské flamencové hudby příznačně hodí. Dále je to použití dalších kytarových technik, jako jsou flažolety nebo pizzicato. Tento výsledek je pravděpodobně způsoben i tím, že všichni tři skladatelé, kterým jsem se věnoval v této práci, vycházeli velmi často ze španělské lidové hudby, která je s kytarou velmi spjata. Je možné tedy konstatovat, že tyto skladby svým přepisem nijak neutrpěly, ale naopak se bez problému vyrovnají původním originálům.

Jsem velice rád, že jsem se ve své bakalářské práci věnoval právě tomuto tématu. Velice mě také obohatilo seznámení se s informacemi o těchto významných španělských skladatelích. Podrobně jsem se zabýval porovnáváním klavírní a kytarové verze a to mi bylo velkým přínosem. Na těchto příkladech jsem poznal, jak samotnou úpravu popřípadě vytvořit a do jaké míry lze do původní podoby zasahovat a měnit ji. Díky získaným poznatkům bych se v budoucnu rád věnoval tvorbě vlastních transkripcí.

Seznam použitých zdrojů

Odborná literatura

- ARMERO, Gonzalo a Jorge DE PERSIA. *Manuel de Falla: His Life and Works*. Londýn: Omnibus Press, 1999. ISBN 978-0-85712-763-1.
- Clark, Walter Aaron. *Notes*. Online. vol. 56 (2000), no. 4, s. 1011–1014. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/899874>
- HARPER, Nancy Lee. *Manuel de Falla: A Bio-Bibliography*. Westport, Connecticut: Greenwood Publishing Group, 1998. ISBN 0-313-30292-8
- Istel, Edgar a Frederick H. Martens. *Isaac Albéniz*. Online. *The Musical Quarterly*, vol. 15 (1929), no. 1, s. 141. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/738310>
- Jean-Aubry, G. *Enrique Granados*. Online. *The Musical Times*, vol. 57 (1916), no. 886, s. 535. Dostupné z: <https://doi.org/10.1017/S0027282516000863>
- Jean-Aubry, G. *Isaac Albeniz (1860-1909)*. Online. *The Musical Times*. vol. 58 (1917), no. 898, s. 535–538. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/908295>
- PARK, Jihyun. *A Study of Siete canciones populares Españolas by Manuel de Falla*. Kansas, 2013. Disertační práce. Music and the Graduate Faculty of the University of Kansas

Prameny

- MOURIZ, Clara a Joseph MIDDLETON. *Canciones Memories of Spain*. [CD booklet]. Champs Hill, Sussex: Sonimage Ltd, © 2010. SON 10902
- SCHEIDER, Ullrich. *Isaac Albéniz: Asturias*. Předmluva v notovém partu. Mnichov: G. Henle Verlag, 2013
- The Editors of Encyclopaedia Britannica. *Enrique Granados*. Online. *Encyclopedia Britannica*. 2023-03-20. Dostupné z: <https://www.britannica.com/biography/Enrique-Granados>

Notový materiál

- ALBÉNIZ, Isaac. *Asturias: Leyenda*. Klavírní notový part. Mohuč: Schott, 1986. ISBN 978-3-7957-5278-1
- ALBÉNIZ, Isaac. *Asturias: Leyenda – Preludio de la Suite Española*. Úprava pro kytaru. Buenos Aires: Melos Ediciones Musicales, ISBN 9790698824132
- FALLA, Manuel de. *Siete Canciones populares Españolas: pro zpěv a klavír*. Partitura. New York: Associated Music Publishers, 1922
- FALLA, Manuel de. *Siete Canciones populares Españolas: pro zpěv a kytaru*. Partitura. Madrid: Manuel de Falla Ediciones, 1995
- GRANADOS, Enrique. *Danza Española No. 5*. Trankripce pro kytaru: Miguel Llobet. Madrid: Unión Musical Española, 1926
- GRANADOS, Enrique. *Spanish Dance No. 5: Andaluza*. Klavírní notový part. Los Angeles: Summy Birchard, Inc., 2010

Zvukové prameny

- BREAM, Julian. *Julian Bream, Danza Española No. 5: Andaluza, Enrique Granados*. 2011-07-30. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=OY6aCYs473Q>
- WILLIAMS, John. *John Williams: Isaac Albeniz – Asturias (Leyenda) Part 7/9*. 2022-01-24. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=GY5y4Rp3tU8>

